



L'INSPIRATION MUSICALE DANS LES SALONS DE PEINTURE

« La Musique — écrivait Hegel — nous donne ce qui précède toute forme, le noyau intime, le cœur des choses. » Fort de cette déclaration, j'essaie, depuis une quinzaine d'années, dans « Le Courrier Français », dans « Le Monde Musical » et dans diverses autres revues dont le « Guide » d'avant-guerre, — de retrouver parmi le flot annuel des œuvres picturales, celles qui portent le signe de l'influence musicale. C'est une tâche assez ingrate. Le peintre, en effet, semble se confiner de plus en plus dans les sujets et dans les procédés de réalisation qui lui ont valu la faveur du public. Celui-ci, d'ailleurs, l'y encourage par ses habitudes de classification. Proposez à un collectionneur un Henner sans femme rousse ou un Didier Pouget sans bruyères en fleur, il vous dira : « ce n'est pas du Henner, ce n'est pas du Didier Pouget ». A quoi bon, puisqu'il en est ainsi, chercher à renouveler la source d'émotion ; au contraire, on l'épuise, on en tire le maximum de sous-produits. Il y a des exceptions, fort heureusement, il y a le peintre qui ne vit pas en marge de l'évolution actuelle et qui sait encore observer le monde extérieur. Mais celui-là ne se rend peut-être pas bien compte que la seule observation du monde extérieur aboutit à rendre encore celui-ci plus « extérieur » à nous et que c'est par la sensibilité qu'il est possible de s'en rapprocher, de la pénétrer de se l'approprier. C'est une des théories du symbolisme ; elle a toujours, je crois, sa valeur, car l'identification au sujet demeure la condition primordiale de toute création plastique durable. Les maîtres hollandais, par exemple, en peignant la vie au cabaret, ne faisaient rien d'autre que de peindre leur propre vie. Or, combien de peintres vivent actuellement la vie des mélomanes, combien fréquentent assez les salles de concert pour risquer seulement d'être troublés par une émotion musicale !

Par ailleurs, il faut reconnaître, d'une manière générale, que certaine musique actuelle, j'entends l'outrancièrement dissonante et la polytonale de principe, n'a pas pour le peintre le pouvoir émotif de la musique impressionniste. Elle est compacte, parfois brutale ; elle s'arrête souvent à la sensation pure et manifeste

pour le sentiment un dédain qui la rattache au réalisme, tandis que « l'impassibilité olympienne » de ses créateurs lui communique cette attitude distante chère aux romantiques. Les coloristes, les divisionnistes, les pointillistes ne se sentent plus en sympathie : ils n'ont plus pour bercer leur rêve, les ondulations enchantées de la mélodie ; ils ne retrouvent plus ces papillonnements sonores, ces touches frémissantes, cette espèce de halo poétique que la musique déposait autour des points culminants de leurs conceptions imaginatives. Car, s'ils ne voyaient pas dans la musique le « cœur des choses », ils y cherchaient tout au moins l'atmosphère des choses, le pouvoir suggestif qui leur permettait de se libérer des choses elles-mêmes, d'idéaliser la matière et de nous la faire voir à travers leurs yeux ; c'est en cela que réside l'objet des arts plastiques et non dans la représentation « passive » de l'univers.

En fait, si la musique compte beaucoup d'exégètes parmi les littérateurs, elle n'en a plus guère parmi les peintres. Dans les trois Salons du Grand Palais et des Tuileries, on rencontre les instruments de musique les plus divers, quelques portraits de compositeurs et de virtuoses, des sujets se rapportant à la danse, mais bien peu d'œuvres ayant des attaches profondes avec la musique. Auburtin semble dans son « *Après-midi d'un faune* », qui ne fait pas oublier celui de Lévy-Dhurmer, s'être inspiré du Prélude de Debussy. Le faune, dissimulé derrière un arbre, guette les nymphes au bain. La composition est simple et gracieuse, poétique avec ses « albes déités délicieusement exsangues » et avec cette atmosphère bleue laiteuse qui ne s'harmonise qu'imparfaitement d'ailleurs avec le jaune du ciel. Les « *Sonneuses de cor* » procèdent exactement de la même esthétique, elles se profilent en peplum bleu clair sur un fond mauve. Le *St François d'Assise prêchant aux oiseaux* par Elisabeth Chaplin pourrait aussi avoir été conçu d'après une œuvre musicale, celle de Liszt, mais il n'en est rien. La rigidité de l'ensemble donne à cette composition un air de faux « primitif ». L'expression figée, frigide, ne décèle aucun romantisme. L'ensemble in-

titulé « *Sonate de Franck* » est, au contraire, très vivant, si j'en juge par la reproduction photographique du tableau. Celui-ci, en effet, bien que j'aie parcouru des kilomètres de toile, m'est demeuré invisible, tout autant qu'une aquarelle dont le titre « *Sonate à Kreutzer* » était pourtant suggestif. Parmi les titres qui permettent d'escompter des œuvres inspirées de la musique, il y a de nombreuses Symphonies et Harmonies ; mais il faut être prudent : je me souviens jadis avoir parcouru les salles de la Nationale pour trouver une « *Symphonie en blanc majeur* », c'était... une pile d'assiettes !

Citons rapidement les quelques toiles consacrées à des artistes du monde de la musique. *Geneviève Vix dans « Salomé »* par Van Dongen est une curiosité de l'année. Elle s'étire gaffée de vert, surchargée de pierreries, sur un fond d'étoffe zinzoline et bleu outremer. Ses yeux ont le reflet troublant de l'opale. La tête de Yokanaan saigne sur un plat. Les assistant ont des facies verts. Il y a dans cette composition beaucoup de hardiesse, de violence, mais de puissance. Sous le titre d'« *Hommage à Erik Satie* », Jacques-Emile Blanche a rassemblé les membres de l'École des Six. Pour ma part, j'ai reconnu Darius Milhaud et Georges Auric qui ont des poses bien bourgeoises, Germaine Tailleferre et dans le lointain Jean Wiéner qui semble diriger quelque orchestre invisible. On m'assure qu'Honegger, Poulenc et Cocteau sont aussi présents. C'est incontestablement de la bonne peinture. Cosyn présente une *Nestor Lejeune* en possession de son violon, il est ressemblant — mais, est-ce un effet de la vie chère, — le bleu du dessus de piano a été employé pour les yeux de l'artiste et l'on dirait deux saphirs perdus en forêt d'automne. Si vous avez la patience de chercher, vous trouverez peut-être : un *Versepuy* haut cravaté, œuvre de Jeanne Maillart, un *Tektonius* par Ramaugé, un *Jean Loup* par Forain, un *Vallas* notre distingué confrère Lyonnais par Lamarche, etc. Deux ensembles méritent une mention spéciale. La vaste toile représentant l'*Association Symphonique de St-Omer* par Jules Joëts est une composition assez heureuse mais d'une expression monotone et grise ; tous ces musiciens qui sont pourtant des amateurs, n'ont pas l'air de faire de la musique pour leur agrément ! De la toile de Grün « *Un Trio de Saint-Saëns* » se dégage une impression de recueillement. Le maître contemple avec un tantinet d'ironie le violoncelliste Hollman qui, bien campé, donne son « maximum », la blonde M^{me} Toutain-Grün et M^{lle} Madeleine Godard. Beaucoup de sobriété et de science. (A suivre.) G. BENDER.



XXII

VARIATION

La Variation consiste en une suite de réexpositions d'un même thème chaque fois présenté sous un aspect nouveau, diversifié, orné, agrémenté, chargé, agrandi, ou développé. L'ornementation est à la base de la variation d'un thème, et le principe de l'ornementation remonte lui-même au chant grégorien. D'abord syllabique, c'est-à-dire n'ayant qu'une note par syllabe (se rapprochant de la psalmodie ou du récitatif) le chant religieux s'agrémenta bientôt de quelques « neumes » simples ; groupes réunissant quelques notes mélodiques. Ainsi, sous la longue et souple vocalise d'un hymne du XIII^e siècle pourrait-on souvent retrouver, en dépouillant l'ornementation accrue autour d'elle, la mélodie primitive entre les notes de laquelle sont venues s'installer de capricieuses évolutions enlaçant les notes primitives. Mais, dans la vocalise grégorienne, l'ornementation (comme plus tard dans les fioritures et roulades vocales de l'école italienne — ou encore, comme dans les traits en petites notes de Chopin) n'existait que par un besoin inné du goût de la décoration, non par une nécessité. Bientôt le besoin de la variété s'impose et engendre une forme réglée et réellement voulue. C'est dans la danse que se précise ce sens voulu de la variation — tant il est vrai qu'il nous faut trouver toujours l'origine de nos pièces dans ces deux extrêmes : le chant grégorien et la danse. Les figures des airs de danses étaient courtes et répétées autant de fois qu'il y avait de couples à les danser. La musique, dès lors, suivait cette symétrie par des airs qui correspondaient aux mêmes données : simplicité et brièveté des phrases, autant de fois répétées qu'il y avait de couples à se succéder. Pour éviter la satiété de ces redites bien vite fastidieuses, l'usage s'établit d'ornez la mélodie de l'air déjà entendu, lorsque l'on en faisait la « reprise » ; et cette présentation nouvelle de la phrase musicale primitive s'appelait le « Double ». Les exécutants improvisèrent bientôt, en guise de « doubles », des virtuosités acrobatiques sur leurs instruments et les compositeurs prirent le sage parti d'écrire eux-mêmes l'ornementation de leurs Doubles. C'est Henri de Bailly, surintendant de la musique du roi Louis XIII, qui introduisit, semble-t-il, l'usage des « doubles » en France. Ainsi apparaît le but recherché dans la